



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Aportaciones del método autoetnográfico a una teoría de la interpretación a través de la investigación performativa: fraseo, ataque, digitación y pedalización en dos versiones de "Por el Río Guadalquivir", de Joaquín Turina (1882-1949).

Autor/es

ANTONIO SORIA ALEMANY

Director/es

TERESA CASCUDO GARCÍA-VILLARACO

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2018-19



***Aportaciones del método autoetnográfico a una teoría de la interpretación a través de la investigación performativa: fraseo, ataque, digitación y pedalización en dos versiones de "Por el Río Guadalquivir", de Joaquín Turina (1882-1949)., de ANTONIO SORIA ALEMANY***

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2019

© Universidad de La Rioja, 2019

[publicaciones.unirioja.es](http://publicaciones.unirioja.es)

E-mail: [publicaciones@unirioja.es](mailto:publicaciones@unirioja.es)

# Trabajo de Fin de Máster

Aportaciones del método autoetnográfico a una teoría de la interpretación a través de la investigación performativa: fraseo, ataque, digitación y pedalización en dos versiones de "Por el Río Guadalquivir", de Joaquín Turina (1882-1949).

**Autor:** Antonio Soria

**Tutora:** Teresa Cascudo

**MÁSTER:**  
**Máster en Musicología (654M)**

**Escuela de Máster y Doctorado**



**AÑO ACADÉMICO: 2018/2019**

# ÍNDICE

Resumen .....	p.2
Introducción.....	p.3
Método, objetivo y estructura.....	p.6
SECCIÓN 1 Fusión de horizontes, hacia una teoría de la interpretación .....	p.8
SECCIÓN 2 Contribuciones de un análisis interpretativo a la base de una teoría de la interpretación .....	p.13
Fraseo y tipos de ataque .....	p.13
Aspectos de digitación y pedalización .....	p.16
Estructura y fluctuación temporal.....	p.17
Resolución de armónicos y uso del pedal.....	p.19
Muestra comparativa de fluctuación.....	p.21
CONCLUSIONES.....	p.23
BIBLIOGRAFÍA .....	p.24
ANEXO 1: Funciones sonoras y espectogramas .....	p.28
ANEXO 2: Partitura de la introducción de. "Por el Río Guadalquivir" .....	p.29

**Resumen:**

El trabajo persigue analizar las posibilidades que abre el método autoetnográfico como género y como forma de generación de conocimiento para explicar decisiones interpretativas. Se parte del principio de que aclarar aspectos como qué es una decisión interpretativa y qué factores contribuyen a tomarla podría ser un paso relevante hacia la elaboración de una teoría de la interpretación musical.

**Abstract:**

The work aims to analyze the possibilities opened by the autoethnographic method as a genre and as a way of generating knowledge to explain interpretive decisions. It starts from the principle of clarifying aspects such as what is an interpretive decision and what factors contribute to take it could be a relevant step towards the elaboration of a theory of musical interpretation.

## **Introducción:**

Tomé conciencia de la importancia de definir una teoría de la interpretación cuando se me encargó, en el curso académico 2013-2014, la tarea de impartir la asignatura titulada “teoría de la interpretación” en el *Máster en enseñanzas artísticas de interpretación musical e investigación aplicada* del Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón<sup>1</sup>. Ante la escasez de bibliografía relativa a los contenidos y objetivos de la guía docente de la asignatura, lo primero que me planteé fue la justificación de su título para ser coherente con el desarrollo de las unidades didácticas, a fin de marcar las pautas y el contexto en que el estudiante de postgrado trabajase con eficacia para desarrollar sus conocimientos sobre el asunto. Así comenzamos el primer curso, con catorce alumnos de distintas nacionalidades e itinerarios de la especialidad de interpretación (piano, trompeta, percusión, guitarra, clarinete, violín, viola, violonchelo, etc.), lo que suponía un interesante panorama de diversidad para promover la investigación sobre el material existente a nivel académico y artístico en torno a la teoría de la interpretación. Con el objetivo de utilizar para la mejora de la interpretación musical de cada uno de los estudiantes las conclusiones obtenidas a través de la reflexión y discusión en un marco metodológico mayéutico y autoetnográfico (principalmente en su faceta heurística<sup>2</sup>), éstas fueron reflejadas en las actas de la especialidad y los correspondientes trabajos fin de asignatura, algunos de ellos citados, por el interés suscitado, en los TFM presentados para la obtención del título de máster.

Uno de los peligros que más han influenciado en la decrepitud o anquilosamiento de la enseñanza como tarea de transmisión de conocimiento (a todos los niveles, y no en menor medida el nivel superior) ha sido la inercia de la tradición mal entendida, asociada con el autoritarismo del maestro supuestamente poseedor de la verdad única. En lo que se refiere a la música, donde supuestamente el perfil del alumnado debe tener un talento o condición adecuada para su formación, se da a menudo el caso de que el profesor considere que el alumno sirve o no y, si a esto le sumamos una imposición autoritaria de

---

<sup>1</sup> Inscrito en el Registro Estatal de Enseñanzas No Universitarias en noviembre de 2013.

<sup>2</sup> En Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal: “Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos.” ESMUC, Conaculta Fonca, IMC (Investigación y Creación Musical). Barcelona, 2014, p. 144: “...la autoetnografía opera heurísticamente dentro de la investigación cuando es usada para generar ideas en cualquiera de las fases del proceso. Puede ser el detonador de las preguntas de investigación, del criterio para elegir una tarea de investigación o puede determinar la elección de las personas que se van a entrevistar o encuestar, etc. Su cometido no es figurar en los resultados ni servir necesariamente de información, sino generar aquellas ideas operativas que permiten articular el proyecto.”

lo sobreentendido por tradición, puede fácilmente darse una situación de bloqueo que anule el talento individual y la proyección del conocimiento, si esa fuera la voluntad del docente. En el ámbito de la investigación pedagógica, performativa o interpretativa, y de creación musical, que supone la generación y transmisión del hecho sonoro como área de conocimiento y comunicación, se hace imprescindible la objetivación, definición e interrelación de los parámetros que intervienen en la recreación de un discurso musical. Tras más de veinte años como docente en el ámbito de las enseñanzas artísticas superiores, he podido y puedo constatar la necesidad (o “forzosidad”, parafraseando a Ortega y Gasset<sup>3</sup>) de objetivar conceptualmente dichos parámetros en la transmisión de conocimiento relativa a la interpretación o hecho performativo, como paso relevante hacia la elaboración de una teoría de la interpretación a través de conceptos organizados, definidos y consensuados.

A menudo se habla de historia y teoría de la interpretación en el ámbito académico musical. En este mismo “Máster de Musicología Aplicada” existe una asignatura titulada “Historia y teoría de la interpretación” que basa su contenido casi exclusivamente en la historia, sin entrar en el *forzoso* análisis, definición o clasificación de los parámetros que intervienen en la interpretación musical, más allá de teorizaciones comparativas desde puntos de vista estéticos o historiográficos. No encontramos antecedentes de una labor de teorización de la interpretación musical en el ámbito académico, además de ensayos de importantes compositores como Federico Mompou<sup>4</sup> o de numerosos trabajos de pianistas, compositores o pedagogos, sobre asuntos específicos de lo que se da en llamar técnica pianística<sup>5</sup>. Ejerciendo una fusión de horizontes entre compositor, intérprete (también futuro intérprete) y oyente, me centro en este TFM en la figura del intérprete emisor y la naturaleza del discurso a través de la definición de alguno de los parámetros esenciales o factores que pueden dar lugar a una decisión interpretativa en el proceso de estudio y en el hecho performativo de recreación del discurso, como es el *fraseo* y, en el caso particular del piano, los *tipos de ataque* en base a la articulación, así como la digitación y la pedalización.

---

<sup>3</sup> Ortega y Gasset, José: *El hombre y la gente*. Colección Austral, Espasa y Calpe, S.A. nº 1502, p.11.

<sup>4</sup> Me refiero al estudio publicado en JANÉS, Clara: *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*. Ed. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987.

<sup>5</sup> Una de las referencias bibliográficas más difundidas en España a este respecto es Luca Chiantore: *Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la ur-technik*. Alianza Música, 2001.

A través de la experiencia autoetnográfica y la aplicación empírica que supone la práctica del intérprete en el estudio, tengo en cuenta la bibliografía que he considerado más relevante entre la que he encontrado, y utilizo, además del fruto de la experiencia como catedrático de piano con los alumnos que han realizado sus estudios superiores de interpretación bajo mi tutoría, la comparación de algunos compases de actuaciones fijadas del segundo movimiento de la *Sinfonía Sevillana*, op. 23 de Joaquín Turina, que lleva como título “Por el río Guadalquivir”, en la versión original para piano<sup>6</sup> que el compositor escribió tras el gran éxito de su estreno y difusión por parte de Enrique Fernández Arbós al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Ambas grabaciones tienen como sujeto en el hecho performativo al mismo intérprete, autor de este trabajo, con la particularidad de ser las únicas versiones editadas en el mercado discográfico o con grabación disponible en un medio público de reconocido prestigio y contrastada solvencia divulgadora como es Radio Clásica de RNE.

Más allá de la bibliografía que utilicé en “Joaquín Turina (1882-1949) Aportaciones al modernismo musical español. Su obra para piano”<sup>7</sup>, he tratado de revisar la más actualizada en el ámbito de la investigación performativa y análisis de la interpretación, entre la que pueden citarse algunos de los artículos encontrados sobre el problema idiomático de los términos ‘interpretación’ versus ‘performance’, en lengua inglesa<sup>8</sup> y alemana<sup>9</sup>, algunos de los análisis interpretativos en el ámbito musicológico de la universidad española como el de Sonia Diez<sup>10</sup> sobre el *Aria* de las *Variaciones Goldberg*, o las más recientes aportaciones sobre la autoetnografía como método de investigación artística, como el artículo firmado por Alfonso Benedetti<sup>11</sup>, pianista e

---

<sup>6</sup> Obra estrenada en el Centro Conde Duque de Madrid por el autor de este trabajo en 1999.

<sup>7</sup> Antonio Soria: *Joaquín Turina (1882-1949), aportaciones al modernismo musical español. Su obra para piano*. Tesis doctoral dirigida por los doctores Salvador Seguí y Román de la Calle. Área de estética y teoría del arte del departamento de filosofía de la facultad de filosofía y ciencias de la educación de la Universidad de Valencia. Octubre, 2004.

<sup>8</sup> David Z. Saltz: “What Theatrical Performance Is (Not): The Interpretation Fallacy” en *The Journal of Aesthetics and Arts Criticism* del Symposium: Staging Interpretations, 59:3 Summer 2001.

<sup>9</sup> Fabian Hinsche: *Ästhetik der musikalischen Interpretation*, disertación inaugural para obtener el doctorado en filosofía. en la Heinrich Heine Universidad de Dusseldorf, en julio 2017, bajo la dirección del Prof. Dr. Görling.

<sup>10</sup> Sonia Diez Lecumberri: *Análisis comparativo de la ejecución de varios intérpretes del Aria de las Variaciones Goldberg*. Trabajo fin de Máster en Desarrollo de las Capacidades Musicales de la Universidad Pública de Navarra, dirigido por Marcos Andrés Vierge, 2014.

<sup>11</sup> Alfonso Benetti: “A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística” en *OPUS* v.23, n.1, abr. 2017, pp. 146-165 de la revista electrónica de ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música).



investigador post-doctoral en la universidad de Aveiro (Portugal), en abril de 2017, o el firmado por Bibiana Bragagnolo con el título “A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas”<sup>12</sup>, recientemente presentado en el Anfiteatro João Branco | DeCA | Universidade de Aveiro, el 25 de enero de 2019, además de manuales de investigación artística como el firmado por Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal bajo el título *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*.<sup>13</sup>

### **Método, objetivo y estructura:**

Como seres lingüísticos que somos, el lenguaje y la comprensión son aspectos inseparables, siendo la lingüisticidad de nuestra experiencia (lo autoetnográfico) la que nos permite comprender, transmitir y/o interpretar a lo otro. “El acuerdo en la conversación no es un mero exponerse e imponer el propio punto de vista, sino una transformación hacia lo común, donde ya no se sigue siendo el que se era”<sup>14</sup>. El concepto gadameriano de horizonte se refiere al “ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto (...) algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve... Comprender una tradición requiere sin duda un horizonte histórico. (...) Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos.”<sup>15</sup> Esta visión holística y hermenéutica justifica la *forzosidad*, referida por Ortega y Gasset, de concretar conceptos integrados en un todo más grande y en patrones más correctos que favorezcan una fusión de horizontes trascendiendo la tradición y favoreciendo la comprensión, un todo más grande que suponga un marco teórico sobre el hecho performativo (hacia una teoría de la interpretación), útil en el proceso enseñanza-aprendizaje, con información concreta y objetiva que afirme el criterio

---

<sup>12</sup> Bibiana Bragagnolo: “A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas” publicado en los anales del *IV Simposium brasileiro de pós-graduados em música* organizado por la Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro (Brasil), en 2016.

<sup>13</sup> Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC, Conaculta Fonca, IMC (Investigación y Creación Musical). Barcelona, 2014.

<sup>14</sup> IBIDEM, p. 233.

<sup>15</sup> IBIDEM, pp.188 a 190.

propio del intérprete, trascendiendo el registro y análisis de *epifanías* e *instantes áuricos*<sup>16</sup>.

Según la *Empirical Musicology Review*<sup>17</sup>, el alcance de la musicología empírica engloba no solo los estudios sobre historia de la música, sino también sobre interpretación, educación, teoría y composición, siempre que se utilice una metodología sistemática. Los trabajos teóricos y especulativos forman parte igualmente de la musicología empírica si contribuyen a la formación de hipótesis, modelos o teorías empíricamente demostrables o que proporcionen críticas a la metodología.<sup>18</sup> A partir de las posibilidades que abre el método autoetnográfico, principalmente en su dimensión formadora, informadora y heurística, desde sus perspectivas *analítica* y *descriptiva*<sup>19</sup>, el objetivo principal de este trabajo es mostrar la utilidad de este método para explicar decisiones interpretativas, aclarar los factores que contribuyen a tomarlas y en qué parámetros se basan, como paso relevante hacia la elaboración de una teoría de la interpretación musical. La estructura de este TFM se organiza en dos secciones: la primera plantea la necesidad de concretar un marco teórico de la interpretación musical, hacia el rendimiento genuino del lenguaje que sugiere Gadamer en su idea de fusión de horizontes (*Horizontverschmelzung*) que “tiene como fin lograr un acuerdo lingüístico sobre la base de un lenguaje común”<sup>20</sup>; y la segunda sección presenta la definición y uso de parámetros concretos que permiten tomar decisiones al intérprete, influyentes en el hecho interpretativo, como fraseo, *tipos de ataque* en base a la articulación, uso del pedal o digitación, utilizando como material la introducción de “Por el río Guadalquivir” op. 23 nº2 de Joaquín Turina,

---

<sup>16</sup> En Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC, Conaculta Fonca, IMC (Investigación y Creación Musical). Barcelona, 2014, p. 141: “Otro elemento que aproxima la autoetnografía a la investigación artística es que trabaja continuamente registrando y analizando *epifanías* (Ellis, Adams y Bochner 2011, 275). Éstas son momentos en la vida y experiencia individuales en las que tenemos una revelación profunda y estremecedora. Es un instante áurico en el que comprendemos algo que antes parecía misterioso, oscuro o ignoto; en el que una idea artística o intelectual por fin aparece iluminándonos intensamente a nosotros y al camino que hemos de seguir.”

<sup>17</sup> Revista fundada por David Huron y David Butler en 2004 y que comenzó a publicar en enero de 2006.

<sup>18</sup> Nicholas Cook y Eric Clarke: *Empirical Musicology: aims, methods, prospects*. Oxford University Press, 2004.

<sup>19</sup> IBIDEM, p.

<sup>20</sup> Leandro Catoggio: “El carácter ambiguo de la fusión de horizontes en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer.” en *Contrastes*, vol. XIV (2009), CONICET y Universidad Nacional del Mar del Plata (Argentina), noviembre 2008, p. 13.

## SECCIÓN 1: Fusión de horizontes, hacia una teoría de la interpretación.

Sin entrar en discusiones etimológicas ni disquisiciones semiológicas o semióticas, quiero precisar que, cuando en español hablamos de interpretar (o del hecho performativo), me refiero a recrear un discurso musical (interpretación) en el acto (performativo) de transmisión a un tercero. Descarto, por lo tanto, acepciones firmadas en inglés del término performativo o *performance*, al que se refiere RoseLee Goldberg como “un medio de expresión artística por derecho propio en la década de los 70”<sup>21</sup>. Goldberg asegura que la historia de la *performance* en el siglo XX es la historia de un medio abierto y permisivo con infinitas variables, ejecutado por artistas impacientes con las limitaciones de formas más establecidas, y decididos a llevar su arte directamente al público. La *performance*, así entendida, “se basa libremente en cualquier número de disciplinas y medios (literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, así como video, películas, diapositivas y narrativa) desplegándolos en cualquier combinación, como forma artística de expresión con manifiesto tan ilimitado que permite que cada intérprete (*performer*) realice su propia definición en el mismo proceso y forma de ejecución”<sup>22</sup> en pro del desarrollo de su sensibilidad, al margen de cualquier objetivación.

En el momento que iniciamos como intérpretes el estudio de una partitura, nos enfrentamos a un hecho creativo, con fusión entre el horizonte del compositor y el nuestro. Si el compositor crea, el intérprete re-crea en un proceso que culmina con la actuación pública o fijada (hecho performativo). La interpretación o recreación de un discurso musical, a partir del texto del compositor, implica atender al entorno socio-historiográfico-estético del texto y a la comprensión no sólo de la notación, sino de la totalidad de signos que contiene la partitura, no siempre indicados de forma explícita (según la minuciosidad del autor).

---

<sup>21</sup> RoseLee Goldberg: *Performance Art. From Futurism to the Present*. British Library, third edition ISBN 978-0-500-20404-7, pp 7 y 9. (trad. del autor)

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Recientes líneas de investigación performativa consideran, a favor de la fusión de horizontes, que la separación entre el hecho performativo y el texto del compositor, es algo puramente artificial<sup>23</sup>. La pianista brasileña Bibiana Bragagnolo, en sus aportaciones musicológicas al *IV Simposium brasileiro de pós-graduados em música*, defiende que la inclusión de la interpretación (o hecho performativo) como fuente de conocimiento, es válida y pertinente para el análisis musical, ya que concentrarse sólo en los parámetros fijos de notación, sin tener en cuenta la entonación, es como dejar sin voz al que habla, como encapsular el elemento sintáctico de la palabra retirándole la semántica. El hecho performativo no puede poner en primer término la creatividad del intérprete hasta el punto de anular el mensaje del creador original, pues en ese caso no podríamos hablar de interpretación sino de representación de un mensaje transformado en su esencia. Sin discutir que la interpretación sea fuente de conocimiento para el análisis musical, entiendo que ha de ser sujeto de un análisis interpretativo que, en lo musical, favorezca el criterio propio del intérprete, en línea afín con la “investigación artística en música”<sup>24</sup> y la “autoetnografía descriptiva”<sup>25</sup>.

Nicholas Cook desafió al pensamiento convencional cuando afirmó que sólo cuando empezamos a pensar en la música como una interpretación, las propiedades peculiarmente resistentes al tiempo de las obras de la tradición occidental del arte se ponen de relieve. Mientras que algunos reclaman una permanencia trascendental para ciertas obras musicales, Cook apunta a la “fragilidad de este arrebatamiento de la eternidad, por así decirlo, desde las fauces de la evanescencia”<sup>26</sup>. Kenyon valora esta idea afirmando que hay una tendencia a pensar en la gran música como un monumento, un ejemplo supremo de la civilización occidental, algo que debemos considerar en un sentido limitado, aunque “debemos aceptar que su efecto es transitorio y depende totalmente de la recreación (y

---

<sup>23</sup> En Bragagnolo, Bibiana: “A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas” publicado en los anales del *IV Simposium brasileiro de pós-graduados em música* organizado por la Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro (Brasil), en 2016, p. 838: “Se torna evidente que a separação entre performance e texto é puramente artificial e a inclusão da performance como fonte de conhecimento é válida e pertinente para a análise musical. Tomar um texto musical apenas pelos parâmetros fixos da notação sem considerar a entonação é o equivalente a encapsular o elemento sintático da fala retirando-lhe a semântica, o contexto e a voz de quem fala.” (trad. del autor).

<sup>24</sup> Título del libro de Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC, Conaculta Fonca, IMC (Investigación y Creación Musical). Barcelona, 2014, que usamos como referencia, en cuya p. 12 alaba su contenido “porque no ofrece propuestas dogmáticas, sino temas de discusión y planteamientos abiertos a futuros desarrollos.”

<sup>25</sup> *Ibidem*, 145.

<sup>26</sup> Nicholas Cook: *Music as performance*, p. 208

supone) una riqueza (pues) en mucha mayor medida que en otras formas artísticas como la literatura o el arte visual, en la música, nosotros, los artistas y los oyentes tenemos que ser los co-creadores.”<sup>27</sup>

Durante generaciones, se ha escrito la historia de la música como la historia de los compositores y sus composiciones, a veces con atención al contexto y cambio social. Aunque la historia de la interpretación ha sido una influencia muy potente en el curso de la historia de la música, estudiosos como Nicholas Kenyon afirman que nunca se ha escrito realmente. Siguiendo la visión de Kenyon acerca de reducir la banalidad sobre la que grandes mentes filosóficas han trabajado duro, a menudo con poco efecto, refiriéndose a trabajos como “Musical Works and Performances: a Philosophical Exploration”<sup>28</sup> o “Autheticities: Philosophical Reflections on Musical Performance”<sup>29</sup>, todo “lo que tenemos que asumir es que la interpretación es importante. Es el medio por el que nosotros, público y artistas, experimentamos la música. Tal visión no ha sido tradicionalmente popular, pero está ganando importancia en la comunidad académica”<sup>30</sup>. En “The Cambridge History of Musical Performance”<sup>31</sup>, interesante y completo libro en que una vez más leemos sobre la historia de la interpretación, Kenyon alude a lo que podría ser un marco teórico de la interpretación desde un punto de vista analítico y (¿o?) interpretativo, refiriéndose al artículo de John Rink titulado “Análisis y (¿o?)

---

<sup>27</sup> Nicholas Kenyon en Colin Lawson & Robin Stowell: *The Cambridge history of Musical Performance*. Cambridge University press, 2012, p. 12.

<sup>28</sup> S. Davies: *Musical Works and Performances: a Philosophical Exploration*. Oxford, Clarendon Press, 2001.

<sup>29</sup> P. Kivy: *Autheticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1995.

<sup>30</sup> En el capítulo “Performance today” que firma Nicholas Kenyon en Colin Lawson & Robin Stowell: *The Cambridge history of Musical Performance*. Cambridge University press, 2012, p. 12, podemos leer: All this is, of course, to reduce to banality a point over which great philosophical minds have laboured long and hard, often to little effect. All we need to agree is that performance matters. It is the means by which we, audiences and performers, actually experience music. Such a view has not been traditionally popular, but it is gaining in importance in the scholarly community, and it is one of the impulses that lie behind this book. (...) Because of our valuing of this achievement and its impact on us, there is a tendency to think to great music as a monument, a supreme example of Western civilisation, and that therefore it must be a ‘thing’. There is a limited sense in which that is true, but we must accept that its effect is transitory and depends wholly on re-creation. This is not negative but a richness: to a far greater extent than in other art-forms like literature or the visual art, in music we the performers and listeners have to be the co-creators. We are empowered participants. The result is that for generations, we have written the history of music as the history of composers and compositions, sometimes extending to context and social change. But the history of performance has been as potent an influence on the course of the history of music, and the history of performance has never really been written.” (trad. del autor).

<sup>31</sup> *Ibidem*.

interpretación musical”<sup>32</sup>. Con una explícita declaración de intenciones desde su prefacio, afín al fuerte interés actual por el “papel de los artistas intérpretes o ejecutantes”<sup>33</sup> y la interpretación, “esta historia reúne la investigación de destacados académicos e historiadores y, lo que es más importante, presenta contribuciones de artistas intérpretes o ejecutantes exitosos, cuyas experiencias prácticas dan al volumen una vitalidad única. (...) Alejando el enfoque de los compositores y de los músicos responsables de llevar la vida de la música, la *Historia* presenta una perspectiva nueva, integrada e innovadora sobre la historia y la práctica de la interpretación, desde los primeros tiempos hasta hoy.”<sup>34</sup>. En el capítulo que firma Nicholas Kenyon en este libro, define la *performance* como “la experiencia principal, mientras que las notas, junto con muchas otras cosas, explican cómo llegó a sonar de esa manera. Las notas son de hecho indispensables para determinar cómo suena la música, pero es seguramente el sonido lo que “es” la música.”<sup>35</sup> Y más adelante va al núcleo de la cuestión planteándose la pregunta “¿Qué es parte de “la obra” y qué es parte de “la performance“?”, los problemas ante los cuales podríamos tomar decisiones interpretativas, que argumenta e ilustra así: “Un intérprete del genio establece sus propios términos y toma una visión en una actuación (interpretación o hecho performativo) en torno a la que giran las notas de la música, y un genio en ese contexto es seguramente alguien que puede convencernos de que ésta es la única interpretación posible durante el tiempo en que ocurre.”<sup>36</sup>. Rosenwald tuvo una visión intermedia cuando escribió que la identidad de una pieza musical es “algo que existe en la relación entre su notación y el campo de sus interpretaciones”<sup>37</sup>. Es sin duda un problema atribuir al texto o su interpretación la razón absoluta, porque en definitiva el hecho performativo está en manos

---

<sup>32</sup> En John Rink: *La interpretación musical*. Versión traducida del original titulado *Musical performance. A guide to understand* por Barbara Zitman. Alianza editorial, 2006. Madrid, pp. 55 a 78.

<sup>33</sup> *Google translator* propone esta traducción a “role of performers” que no vamos a desestimar por su literalidad con las denominaciones que adjudica la sociedad de gestión AIE (Artistas, Intérpretes y Ejecutantes), mediante las que distribuye los dineros derivados de la interpretación, en actuaciones fijadas, en tres niveles distintos como solista o miembro de un grupo más o menos numeroso, aunque traduciríamos simplemente como “papel de los intérpretes”.

<sup>34</sup> Colin Lawson & Robin Stowell: *The Cambridge history of Musical Performance*. Cambridge University press, 2012, prefacio (trad. del autor).

<sup>35</sup> En “Performance today” de Nicholas Kenyon en Colin Lawson & Robin Stowell: *The Cambridge history of Musical Performance*. Cambridge University press, 2012, p. 10: “The performance is the primary experience, while the notes, along with many other things, account for how it came to sound that way. The notes are indeed critical to determining how the music sounds, but it is surely the sound which “is” the music.”

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 11 y 12 (trad. del autor)

<sup>37</sup> Lawrence Rosenwald: “Theory, text-setting and performance”, *Journal of Musicology*, 11 (1993), pp. 52-65. Discutido por Cook, “Music as performance”, p. 207.

del intérprete (que recrea el texto del compositor) y del oyente, con un papel más o menos activo o pasivo, interpretando finalmente el sentido de lo que ocurre: el discurso musical. En este TFM me centro en el papel del intérprete en el hecho performativo (que también podría ser oyente mientras escucha su propia versión).

Según la hermenéutica de Gadamer en el proceso de fusión de horizontes, como seres en la medida que comprendemos, y siendo “comprender” la interpretación de los fenómenos en base a acuerdos, la calidad de la interpretación como “seres históricos” se basa en la tradición y en la capacidad del intérprete para aportar una transformación a lo común del hecho lingüístico. Interpretar es recrear el hecho lingüístico (musical, de “crear” = “hacer”), comprendiendo la facticidad como base ontológica de todo planteamiento fenomenológico. Enfrentándonos a la naturaleza de los términos interpretación, hermenéutica y teoría, vemos que el primero, en la única acepción musical que proporciona la RAE, hace alusión al hecho de “ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos”<sup>38</sup>; considerando que en la filosofía de Hans-Georg Gadamer, hermenéutica es la “teoría de la verdad y el método que expresa la universalización del fenómeno interpretativo desde la concreta y personal historicidad”<sup>39</sup>; y entendiendo como teoría la “serie de las leyes que sirven para relacionar determinado orden de fenómenos”<sup>40</sup>, sugiero desde mi experiencia autoetnográfica analítica, crítica y descriptiva, que una “teoría de la interpretación” debería abordar las “normas que definen la relación y el uso de los parámetros que intervienen en la recreación de un discurso musical”. El mero hecho de plantear la base de una teoría de la interpretación podrá tener sentido y utilidad cuando exista el consenso mínimo y suficiente para avanzar en la comprensión del discurso a partir de las evidencias del análisis y (¿o?) interpretación de sus parámetros. Creo firmemente que la conceptualización de estos parámetros aportará, si no más riqueza al hecho interpretativo, al menos la capacidad de transmitirlos racionalmente en pro de la generación y transmisión de conocimiento, indispensable en la enseñanza y en el discernimiento de la calidad.

---

<sup>38</sup> RAE: (del lat. *interpretāri*), acepción nº 6.

<sup>39</sup> *Ibidem*: (del gr. *ἐρμηνευτικός*), acepción nº 3.

<sup>40</sup> *Ibidem*: (del gr. *θεωρία*), acepción nº 2.

## SECCIÓN 2: Contribuciones de un análisis interpretativo a la base de una teoría de la interpretación

El problema que se plantea Kenyon ante la pregunta “Why study performance?” es que al adoptar un enfoque académico riguroso para el estudio de la interpretación “en la actualidad sólo trabajamos para lograr metodologías acordadas para llevar a cabo dicho análisis, mientras que aquellos que analizan partituras tienen generaciones de argumentos y acuerdos sobre cómo hacerlo”<sup>41</sup>. Por esto defiende puntos de vista más propios de los intérpretes poniendo en valor modos de análisis que considera beneficiosos, en lugar de limitar a los artistas performativos con artículos como los de J. Rink, ‘Analysis and (or?) performance’<sup>42</sup> o N. Cook: ‘Analysing performance and performing analysis’<sup>43</sup>. Rink propone un método de análisis en dos categorías: el preceptivo (análisis previo) y el descriptivo (análisis de la interpretación misma) sin “elevar el análisis por encima de la interpretación que produce, (y sin) utilizarlo para subyugar y encadenar a los músicos”<sup>44</sup>. Aunque son múltiples los parámetros que intervienen en la decisión del intérprete, me centro en el fraseo, los tipos de ataque, aspectos de digitación y pedalización.

### Fraseo y tipos de ataque

Yendo a la raíz de alguno de los términos que se dan por sabidos o entendidos y a menudo quedan en el ámbito de la indefinición o el misterio, ofrezco desde una perspectiva fundamentalmente autoetnográfica y empírica una definición objetiva y esencial del concepto *fraseo* como “evolución dinámica y agógica de un diseño musical”. Ambos parámetros, la *dinámica* como lo referente a la fuerza o intensidad, y la *agógica* como lo referente a la velocidad o tempo, intervienen siempre en la realización del discurso musical, en cualquier diseño y desde cualquier perspectiva. En un análisis estructural determinamos las unidades que conviven en conjuntos y subconjuntos, conciliando la evolución de su contenido (*fraseo* y *subfraseos*) en función de la

---

<sup>41</sup> Ibídem, p. 13 (trad. del autor).

<sup>42</sup> Rink (ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge University Press, 2002, p. 35.

<sup>43</sup> N. Cook and M. Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999.

<sup>44</sup> John Rink: *La interpretación musical*. Versión traducida del original titulado *Musical performance. A guide to understand* por Barbara Zitman. Alianza editorial, 2006. Madrid, p. 78.



perspectiva más o menos amplia que en el lenguaje musical representa la temporalidad. En relación al *fraseo*, otros conceptos como la *articulación* y los *tipos de ataque* son cruciales para la conciencia del análisis performativo.

Las dos versiones sujeto de este caso de estudio fueron grabadas con una diferencia de 6.697 días. La primera, de estudio, entre los días 3 y 4 de octubre de 1997 en Estudios Albert Moraleda<sup>45</sup> y la segunda, en vivo (sin edición), grabada en la tarde del 4 de febrero de 2016 en los Estudios de Radio Clásica (RTVE) para su emisión en el programa “Pianistas Españoles” el 25 de febrero de 2016. La diferencia temporal entre ambas versiones es de un 8,13% menos de duración de la segunda con respecto a la primera: 40 segundos. La duración de la primera versión es de 8 minutos 12 segundos, mientras que la segunda dura 7 minutos con 32 segundos. En general no parece una diferencia demasiado significativa, pero si atendemos a una visión más minuciosa en pasajes concretos, como vemos en los 18 primeros compases, se pueden determinar diferencias que vienen a aclarar aspectos sobre qué es y qué supone una decisión interpretativa y qué factores contribuyen a tomarla.

Sin establecer un orden jerárquico de importancia, clasificamos los tipos de ataque en relación a la articulación (distancia entre las figuras), en base a la investigación realizada sobre previas clasificaciones propuestas por H. Riemann<sup>46</sup>, Leimar y Giesecking<sup>47</sup> y la síntesis de las tipologías aprendidas, desde un punto de vista autoetnográfico y empírico a lo largo de mi trayectoria como pianista. Entendiendo como *ataque* la acción de producir el sonido en un instrumento musical, en función de la articulación, se resume su clasificación a cuatro tipos: *legato*, *non legato*, *staccato* y *portato*.

Descarto la clasificación generalista de “ataques puros de dedo y muñeca” y “ataques puros de antebrazo y brazo”<sup>48</sup>, atendiendo a la consistente afirmación de Hugo Riemann sobre el hecho de que la clasificación de ataques puros “sirve a lo sumo para caracterizar y diferenciar los modos fundamentales [...] y habría que prescindir de su estudio y

---

<sup>45</sup> Sito en esas fechas en Avda. Mare de Deu de Lorda, 42 de Barcelona.

<sup>46</sup> RIEMANN, Hugo. *Manual del pianista*.

<sup>47</sup> GIESECKING, W; LEIMER, Karl. Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística. Melos (Ricordi Americana), 1951.

<sup>48</sup> OLAYA, Juan. *Ataque; definición y tipos, articulación y movimiento*. [En línea]. <<http://juanolaya.blogspot.com/2009/01/blog-post.html>> [consultado 11 de noviembre de 2018].

aplicación en la práctica”<sup>49</sup>. Esta síntesis se aparta de profusas disquisiciones y definiciones diversas, como es el caso del “Vibrato”, término que propone Arrau, según su discípulo Germán Diez<sup>50</sup>, afín a la primera indicación propuesta por Turina en el inicio de la partitura que nos sirve como referencia<sup>51</sup>.

The image shows a page from a musical score. The top section is for the piano, with a tempo marking of 'Andante' and a performance instruction 'Vibrante'. The piano part consists of several measures of music, including chords and melodic lines, with dynamic markings such as 'pp', 'sfz', 'p', and 'dim. molto'. Below the piano part is the orchestral score, which includes staves for Flute, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The orchestration includes various woodwinds and strings, with handwritten notes like 'sfz' and 'Vibrante' in the violin parts.

<sup>49</sup> RIEMANN, Hugo. *Manual del pianista*, p. 51.

<sup>50</sup> Es abundante la literatura sobre la clasificación y uso de los términos que definen en el piano los “tipos de ataque”, como por ejemplo el “vibrato” que sugiere Germán Diez, alumno de Claudio Arrau, como un toque *staccato* o *non-legato* que coordina los dedos y el brazo en lo que describe como un “rebote rápido”, en Victoria A. von Arx: *Piano lessons with Claudio Arrau, a guide to his philosophy and techniques*, Oxford University Press, 2014, p. 136, mientras que otros como Joseph Banowetz aplican el término a la utilización del pedal derecho en cambio rápido sin llegar a la posición de reposo de los apagadores sobre las cuerdas.

<sup>51</sup> Turina, Joaquín: *Sinfonía sevilla*, op. 23. Unión Musical Española, editores. Madrid, 1925. También utilizamos el manuscrito de la partitura orquestal, facilitada al autor de este TFM por Alfredo Morán, yerno de Joaquín Turina y director del Archivo Joaquín Turina.

### Aspectos de digitación y pedalización

Mientras en la partitura orquestal puede leerse la indicación “expresivo y vibrante” tras el matiz de *mf* para la parte violín solista que inicia el segundo movimiento, “Por el río Guadalquivir”, de la *Sinfonía Sevillana*, en la partitura original pianística aparece simplemente la indicación *Vibrante* bajo el diseño escrito en *legato*, según la única ligadura que agrupa a los primeros cuatro compases. Aplicando el peso correspondiente en cada tecla, según el matiz y la evolución dinámica correspondiente, el uso de una u otra digitación supone una contribución personal del intérprete para conseguir la ilusión de *legato*, en este caso (tipo de ataque que en el piano es pura utopía al tratarse de un instrumento de cuerda percutida). Para cualquier pianista, docente o no, la digitación es un aspecto importante a aplicar en la interpretación, teniendo en cuenta la topografía del teclado, la anatomía de la mano (aparato braquial y resto de partes del cuerpo que intervienen en el ataque), y la naturaleza del propio tipo de ataque en base a la distancia entre las figuras, que es regulada por la continuidad en la transmisión de peso. Una digitación eficaz sólo responde a la calidad del fraseo y a la comodidad del intérprete (*on n’est jamais mieux servu que par soi-même*)<sup>52</sup>, su incidencia en el efecto a producir está íntimamente relacionada con otros aspectos tan relevantes en la interpretación pianística como el uso de los pedales, en combinaciones de posibilidades casi infinitas como aportación del intérprete.

VERSIÓN 2	3	1	2 3 2	1 3 131 4	23	2 1 3	2
VERSIÓN 1	5	2	3 4 3	2 3 231 3	2	1 3 2	1



Un ejemplo concreto, a través de la experiencia autoetnográfica, sobre la partitura de referencia, arroja que la digitación utilizada en los primeros cuatro compases de ambas versiones, a simple vista, son absolutamente distintas. El efecto conseguido es similar en

<sup>52</sup> Debussy, Claude: *Douze études pour le piano*. Zen-on piano library ZPL138, prefacio.

función del uso del pedal y de la transmisión de peso en ataque *legato*. El éxito para ofrecer una línea continua y coherente reside en el control de la evolución dinámica, principal parámetro, junto a la agógica, de la evolución del fraseo, que a su vez influye en una de las principales diferencias entre ambas versiones: su duración.

### **Estructura y fluctuación temporal**

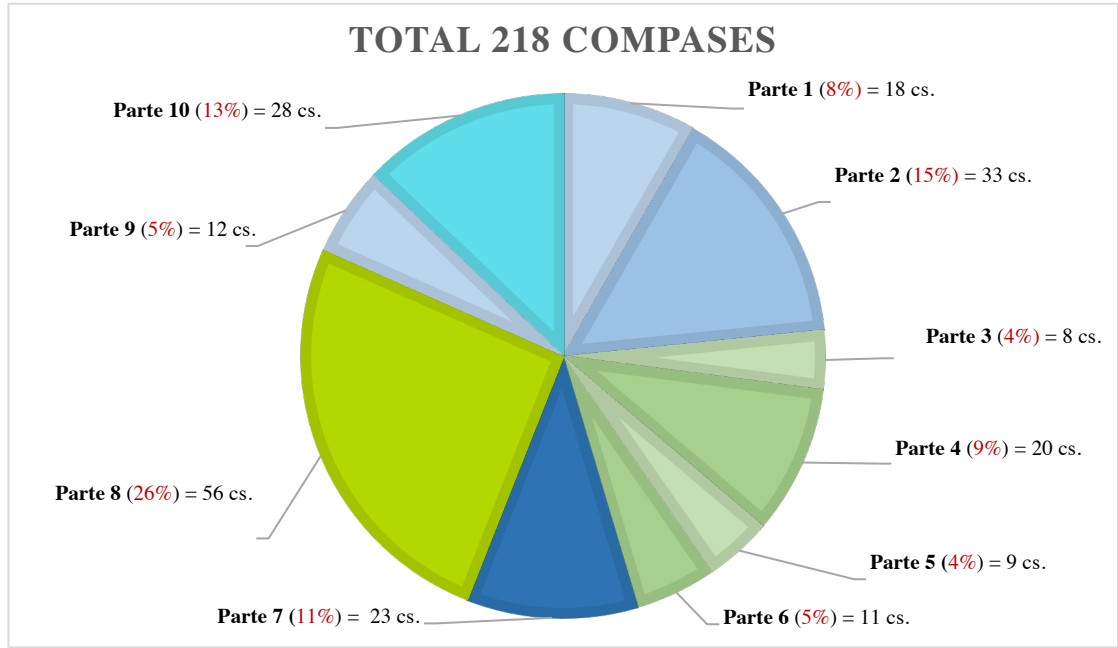
Por lo que recuerdo en el momento de las grabaciones, ambas realizadas en estudio (bien en directo para su emisión en el caso de la V2, en Madrid, o bien para su edición en el caso de V1, en Barcelona), no soy consciente de que influyese el ítem “zona de confort” con respecto al entorno, pues el grado de concentración en ambas para procurar el mejor resultado no guardó ninguna relación con un supuesto confort, que descarto para justificar un mayor o menor metraje. Podría atribuir esta diferencia a la perspectiva de equilibrio y riqueza orgánica de matices, adquirida en la experiencia, afín a una posible madurez interpretativa que se puede apreciar durante prácticamente toda la extensión de la obra: 218 compases, de los cuales, los 18 de la introducción suponen un 8.26% o lo que viene a ser lo mismo, la 12ª parte de la extensión total. Si la diferencia de 6 segundos en la introducción se aplicase a todo el movimiento, la diferencia de duración de una a otra versión superaría un 181,65 %, o lo que es lo mismo 72,66 segundos en lugar de los 40 segundos que existen de diferencia entre ambas versiones. Evidentemente, no en todas las partes o trozos (término habitual en Turina) de la partitura la diferencia en el tratamiento del pulso y la agógica es idéntica en ambos casos, la diferencia responde a la naturaleza de carácter y/o textura, más o menos viva o tranquila, lírica o rítmica, de cada parte o sección.

Estructuralmente divido “Por el río Guadalquivir” en **10 partes: parte 1 *Andante***<sup>53</sup> Introducción (18 cs.); **parte 2** (33 cs. del 19 al 51); **parte 3 *Scherzando*** (8 cs. del 52 al 59); **parte 4 *Allegretto mosso*** (20 cs. del 60 al 79); **parte 5 *Andantino mosso Scherzando*** (9 cs. del 80 al 88); **parte 6** (11 cs. del 89 al 99); **parte 7 *I tempo Andante*** (23 cs. del 100 al 122); **parte 8 *ppp lejano*** (56 cs. 123 a 178); **parte 9 *Andantino mosso*** (12 cs. 179 a 190) y **parte 10 *Andante en calma*** (28 cs. de 191 a 218).

---

<sup>53</sup> Se indican en esta enumeración las indicaciones de *aire* o *movimiento* y *carácter* más significativas o de inicio de parte.

En el siguiente gráfico presento el volumen completo de los 218 compases que contiene el segundo movimiento de la *Sinfonía Sevillana*, “Por el río Guadalquivir”, con especificación de número de compases de cada una de las diez partes integrantes e indicación del porcentaje cada una de las partes representa sobre el total, utilizando en círculo un código de colores del azul claro (carácter más panorámico y lírico) al verde y lima (carácter más rítmico e impetuoso).



Ahora puede apreciarse la proporción temporal de las partes, representadas en el siguiente gráfico en bandas horizontales con indicación de número de compases, respetando el mismo código de colores que en el gráfico anterior.

parte

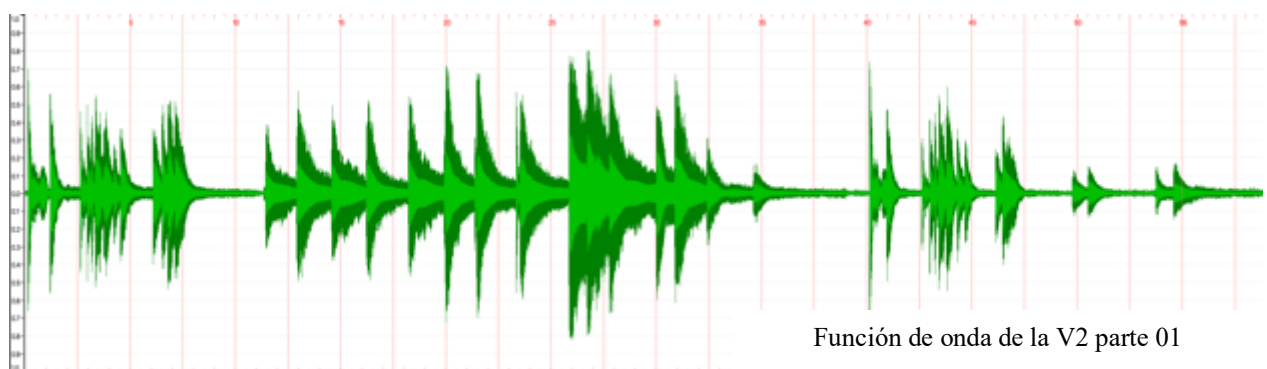
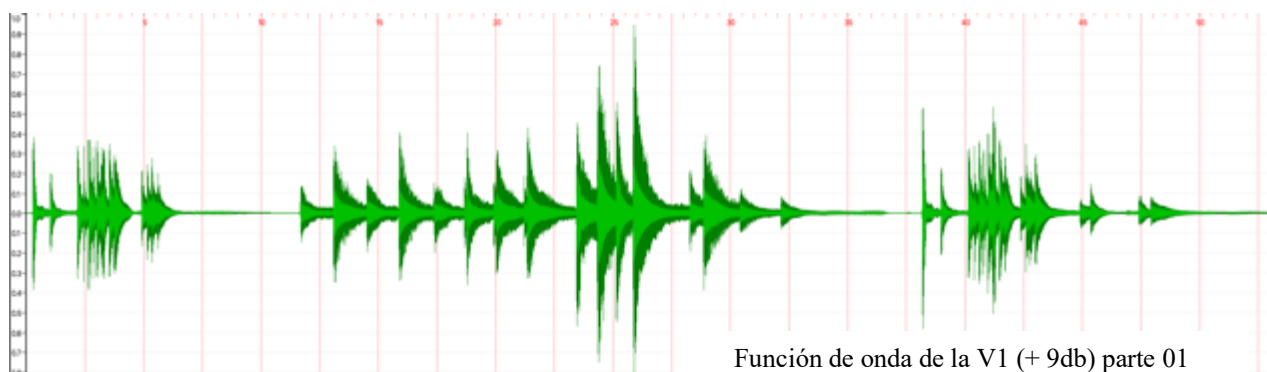
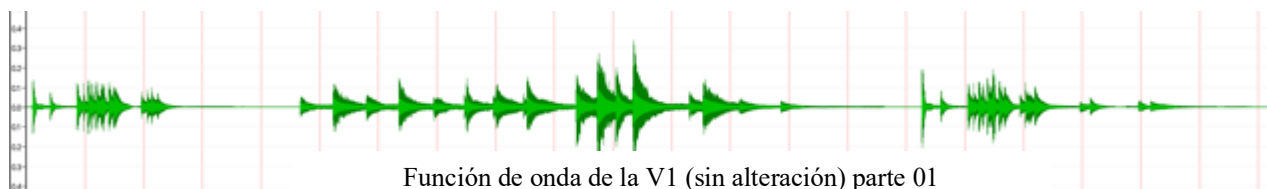
número de compases

## **Resolución de armónicos y uso del pedal**

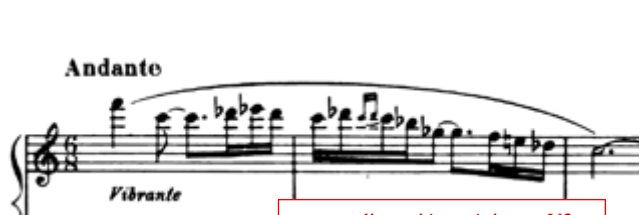
Las dos grabaciones han sido analizadas a partir de sendos archivos audio en formato MP3, prescindiendo del espectro inaudible que podría ser apreciado en forma WAV. La primera contó en la toma de sonido con el productor y factótum Albert Moraleda, con un trato *quasi* artesanal que basa su método en la “preferencia del sonido de un instrumento dentro de un espacio al de un espacio en que hay un instrumento sonando” (son sus propias palabras). Esto presupone acercar la microfonía al instrumento y la conveniencia de contar, según sus propias declaraciones, con no menos de cuatro puntos de captación que compensen las desigualdades en las simpatías que produce la tabla armónica. Moraleda utilizó al menos ocho micrófonos Neumann U67 en el interior del piano, y otro par alejado dos o tres metros del piano, para dar un toque de ambiente. En el caso de la segunda versión, según me informa José Luis García del Busto, los técnicos de RNE utilizaron dos micrófonos DPA modelo 4006 situados en el exterior del instrumento.

La toma de sonido directo, con los micrófonos de alta calidad de la primera versión V1, de 1997, difiere notablemente en detalle y resolución de armónicos internos del archivo original de la segunda versión, V2, de 2016, con toma de sonido de campo difuso por la situación e inferior cantidad de la microfonía utilizada. Para facilitar la comparación, he procedido a igualar el ámbito de la función de onda subiendo nueve decibelios el archivo original de la V1 (en la siguiente ilustración la vemos primero sin alteración). La visualización de estas funciones de onda permite apreciar, en la línea que sugiere Rink, las diferencias de fluctuación temporal (evolución agógica), y fluctuación de intensidad (evolución dinámica), como resultado de la aplicación de los parámetros concretos con que el intérprete toma decisiones influyentes en el resultado de la percepción de la música: el control de los dos parámetros fundamentales que contribuyen a la evolución del fraseo (dinámica y agógica); el control del ataque correspondiente (en base a la articulación), en combinación con el uso de la digitación y la pedalización.

El uso armónico del pedal derecho es visible en la V2 como artífice de un sonido algo más envolvente y continuo que proporciona una mayor sensación de *legato*, mientras que la grabación de la V1, con el equipo adecuado, permite una mayor resolución en la calidad de cada sonido.



En la V1, la introducción dura 53 segundos, mientras que, en la V2, dura 59 segundos, a pesar de tener un planteamiento similar y proporcional en lo que se refiere a la evolución agógica. Con un uso de la pulsación en absoluto metronómico, el promedio de pulsaciones por minuto (PPM) da una diferencia de 8 pulsaciones a favor de la V1 (promedio 122) sobre la V2 (promedio 114). En ambos casos se mantiene la proporción, presentando mayor madurez y profundidad la V2 en la evolución tensión-distensión estructural, con sutil descenso agógico afín a la línea melódica, lo que proporciona un mejor contraste en matices como el *pp* y el *enérgico* de la V2 (véase en la siguiente ilustración)





El efecto de indicación del *sfz* de mano izquierda y el *enérgico* puede verse en la onda sonora a partir del segundo 24 (en V1) y del segundo 26 (en V2), ambos con tratamientos distintos. Para reforzar el contraste utilizo el uso del llamado pedal vibrato en el descenso



de dinámica de los acordes previos, sobre la base armónica de mano izquierda (Fa M. en posición abierta que recomiendo placado si la extensión de la mano llega a la 10ª, como en mi caso es posible). Un efecto similar, si cabe más pronunciado, en ambas versiones, se consigue en el *dim molto*, donde el ataque sobre las teclas se produce por presión, controlando la mínima distancia de los dedos sobre ellas, para imprimir el peso en la cantidad justa correspondiente a la evolución dinámica, siendo consciente de su transmisión, aunque el pedal facilita, en realidad, la sensación de *legato*. Cuanto mayor control del *diminuendo*, a su vez, mejor proporción del cierre de la primera frase en compás 13 de esta parte 01, y mejor contraste con el *vibrante* del compás 14, que viene a repetir el diseño inicial dando lugar al inicio de un elemento por inflexión modal.

### **Muestra comparativa de fluctuación**

Considero positivo el esfuerzo de Rink por concretar herramientas y principios que pretenden resultar de provecho para los músicos preocupados por alcanzar “una intuición más instruida, un pensamiento consciente más profundo y una mayor capacidad para expresarse verbalmente: 1) identificar divisiones formales y el esquema tonal básico; 2) representar gráficamente el tempo; 3) representar gráficamente la dinámica; 4) analizar la línea melódica y los motivos/ideas que la componen; 5) elaborar una reducción rítmica; y 6) reescribir la música.”<sup>54</sup>. Según la terminología de John Rink que se refiere al “análisis del intérprete”<sup>55</sup> y tomando en consideración la importancia en el mismo de la temporalización de la música, sin entrar en detalle, compás por compás, en lo que hubiera sido un análisis imposible para este TFM, finalizo con un ejemplo en que se muestra

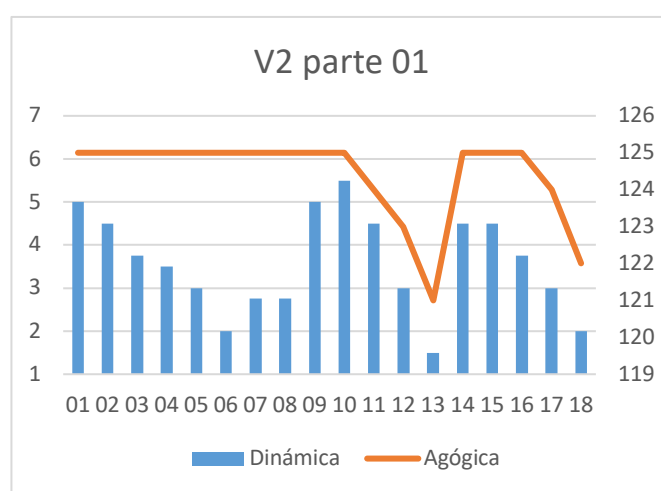
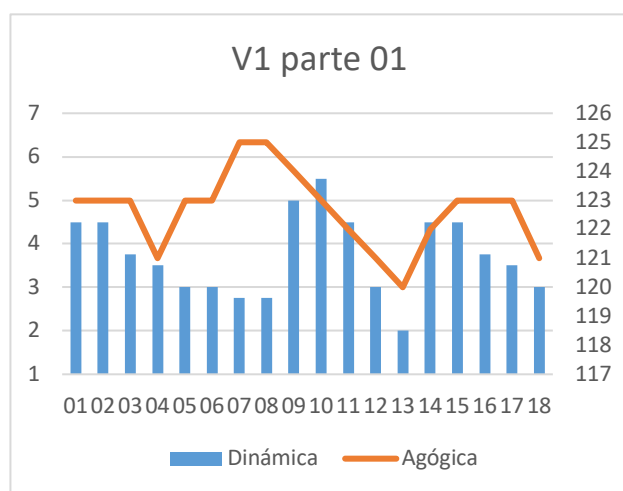
<sup>54</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>55</sup> John Rink *La interpretación musical*. Versión traducida del original titulado Musical performance. A guide to understand por Barbara Zitman. Alianza editorial, 2006. Madrid, p. 56.



visualmente proporción y evolución en ambas versiones. Para comparar la fluctuación dinámica y agógica de la parte 01 de ambas versiones tomo como referencia de figuración la unidad de tiempo. En forma cartesiana se representan en las siguientes gráficas el eje de abscisas (horizontal) con el número de compases, el eje de ordenadas izquierdo (vertical) con siete niveles de intensidad dinámica correspondientes (de abajo a arriba) a *ppp* (1), *pp* (2), *p* (3), *mp* (4), *mf* (5), *f* (6), *ff* (7), en base a la indicación de los matices dinámicos escritos por Turina<sup>56</sup> en la partitura y a su interpretación con posibles gradaciones entre los valores determinados. En el eje de ordenadas derecho se indica el promedio de los *ppm* de cada unidad de tiempo que nos permite apreciar a simple vista el detalle de la evolución agógica.

En la versión dos (V2) es visiblemente más estable y proporcionada, si bien la fluctuación se mueve en valores de planteamiento muy similar, el promedio de la línea naranja (agógica) contiene un movimiento más interno que la V1 compensado en la rectitud de la línea, coincidiendo su descenso con la línea azul (dinámica), que en V2 mantiene una tendencia más progresiva y definida que en la V1.



<sup>56</sup> Al contrario que Albéniz, que en su extremada escritura nos tiene acostumbrados a *ffffff* o *pppppp*, la moderación de Turina no llega en esta partitura a *fff*.

## **CONCLUSIONES**

Este TFM ha puesto de manifiesto la capacidad autoetnográfica para operar heurísticamente dentro de la investigación generando ideas operativas que permiten mostrar la conveniencia o forzosidad, como decía Gasset, de avanzar con rigor hacia una teoría de la interpretación. Se han analizado algunas de las posibilidades que abre el método autoetnográfico como género y como forma de generación de conocimiento para explicar decisiones interpretativas, partiendo del principio de que aclarar aspectos como qué es una decisión interpretativa y qué factores contribuyen a tomarla, como el control por parte del intérprete del *fraseo*, la *digitación*, la *pedalización* y el *ataque* en base a la articulación, suponen un paso relevante hacia la elaboración de una teoría de la interpretación pianística.

Se han aportado aquí definiciones esenciales y sintetizadas de algunos de los parámetros fundamentales que intervienen en lo que un intérprete puede aportar en la percepción de la partitura, para demostrar, desde la experiencia y la objetividad, las variaciones derivadas de las decisiones interpretativas adoptadas, conciliando lo empírico y lo autoetnográfico, en sus facetas descriptiva, crítica y analítica.

La objetivación de las fluctuaciones dinámicas y agógicas analizadas en la primera de las diez partes en que se ha organizado estructuralmente la partitura, ponen como protagonista a uno de los términos más usados en las enseñanzas sobre interpretación musical: el *fraseo*, término del que ofrezco una definición propia: “evolución dinámica y agógica de un diseño musical”. El trabajo también ha propuesto una clasificación objetiva de los *tipos de ataque* en base a la articulación y reflexiones sobre digitación y pedalización, que quieren contribuir, desde la autoetnografía heurística, a abrir el camino hacia una teoría de la interpretación como “normas que definen la relación y el uso de los parámetros que intervienen en la recreación de un discurso musical”, en pro de un consenso necesario para la evolución del estudio y comprensión de la interpretación como área de conocimiento en el ámbito musical, que ha de conciliar arte y ciencia, en convivencia y connivencia del hecho performativo con la musicología y el intérprete.

## BIBLIOGRAFÍA:

- Arx, Victoria A. von: *Piano lessons with Claudio Arrau, a guide to his philosophy and techniques*, Oxford University Press, 2014.
- Banowetz, Joseph: *El pedal pianístico. Técnicas y uso*. Ediciones Pirámide,s.a. Madrid, 1999.
- Barenboim, Daniel: *El sonido es vida. El poder de la música*. Ed. Belacqva, Barcelona 2007.
- Benetti, Alfonso: “A autoetnografía como método de investigación artística sobre a expressividade na performance pianística” en *OPUS* v.23, n.1, abr. 2017, de la revista electrónica de ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música).
- Borísov, Yuri: *Por el camino de Richter*, Ed. Acantilado, Barcelona 2015.
- Bragagnolo, Bibiana: “A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas” publicado en los anales del *IV Simposium brasileiro de pós-graduados em música* organizado por la Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro (Brasil), en 2016.
- Catoggio, Leandro: “El carácter ambiguo de la fusión de horizontes en la hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer.” en *Contrastes*, vol.XIV (2009), CONICET y Universidad Nacional del Mar del Plata (Argentina), noviembre 2008.
- Centenero Gallego, Miguel Ángel y Zaldivar Gracia, Álvaro: *Consideraciones sobre la música y su interpretación*. Discurso del Académico electo y contestación. Ed. Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca. Murcia, 2005.
- Chiantore, Luca: *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Alianza editorial, 2001. Madrid.
- Cook, Nicholas: *Beyond the score*. Oxford University Press, 2013.
- Danuser, Hermann: *Musikalische Interpretation*. Laaber, 1992.

- Eco, Umberto: *Apocalípticos e integrados*. Traducción de Andrés Boglar de la original “Apocalittici e integrati” de Ed. Valentino Bompiani, 1965, para Ed. Lumen (6ª edición), Barcelona, 2006.
- Fubini, Enrico: “Romanticismo e creatività”. Publicacions. Quadern nº 10, març 2002. Conservatori Superior de Música de Castelló. D.L.: V.692-2002.
- Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*. British Library, third edition ISBN 978-0-500-20404-7.
- Harnoncourt, Nikolaus: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Versión traducida del original titulado *Musik als Klangrede* por Juan Luis Millán con la ayuda del Goethe Institut de Barcelona. Ed. Acantilado, Quaderns Crema 2006.
- Hinsche, Fabian: *Ästhetik der musikalischen Interpretation*, disertación inaugural para obtener el doctorado en filosofía. en la Heinrich Heine Universidad de Dusseldorf, en julio 2017, bajo la dirección del Prof. Dr. Görling.
- Janés, Clara: *Federico Mompou. Vida, textos y documentos*. Ed. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987. ISBN: 84-398-9357-4.
- Kaemper, Gerd: *Techniques pianistiques*. Editions musicales Alphonse Leduc. A.L. 23941.Réf: UF. Basado en la tesis doctoral del autor editada por la Schola Cantorum en 1965.
- Krausz, Michael (ed.): *The Interpretation of Music*. Oxford & Nueva York, 1993.
- Larue, Jan: *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Span Press Universitaria. 1998.
- Lawson, Colin & Stowell, Robin: *The Cambridge history of Musical Performance*. Cambridge University press, 2012.
- Leimer-Giesecking: *La Moderna ejecución pianística*. Ed. Ricordi. ISBN: 950-22-0180-9 Ricordi Americana S.A.E.C. 1950.
- Leimer-Giesecking: *Rítmica, Dinámica, Pedal*. Ed. Ricordi. ISBN: 950-22-0181-

7 Ricordi Americana S.A.E.C. 1951.

- López Cano, Rubén y San Cristóbal, Úrsula: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. ESMUC, Conaculta Fonca, IMC (Investigación y Creación Musical). Barcelona, 2014.
- Maconie, Robin. *La música como concepto*. Versión traducida del original titulado *The concept of music* por Jose Luis Gil Arístu. Ed. Acantilado, Quaderns Crema 2007.
- Maturana, Humberto R. y Varela, Francisco J.: *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis, organización de lo vivo*. Ed. Lumen, 2005.
- Neuhaus, Heinrich: *El arte del piano. Consideraciones de un profesor*. Traducción de Guillermo González – Consuelo Martín Colinet. Ed. Real Musical. Madrid 1987.
- Ortega y Gasset, José: *El hombre y la gente*. Colección Austral, Espasa y Calpe, S.A. nº 1502.
- Richter, Sviatoslav: programa de mano editado por Ibercamera para el concierto celebrado en el Palau de la Música Catalana del domingo 4 de febrero de 1990.
- Rink, John: *La interpretación musical*. Versión traducida del original titulado *Musical performance. A guide to understand* por Barbara Zitman. Alianza editorial, 2006. Madrid.
- Saltz, David Z.: “What Theatrical Performance Is (Not): The Interpretation Fallacy” en *The Journal of Aesthetics and Arts Criticism* del Symposium: Staging Interpretations, 59:3 Summer 2001.
- Soria, Antonio: “Obra vocal de Joaquín Turina (I). Música becqueriana.” Revista DIVA, boletín informativo de la Asociación Albacetense de Amigos de la ópera (AAAO), nº 18, diciembre de 1995.
- Soria, Antonio: *Música Becqueriana*. Edicions Albert Moraleda 0195/1, Barcelona 1995.
- Soria, Antonio: *TURINASEvilla, Integral* pianística Joaquín Turina, vol. 6. Edicions Albert Moraleda 6406. Barcelona, 1997.
- Soria, Antonio: “Joaquín Turina, un músico universal por descubrir”. Amadeus,

nº 70. RBA revistas, Barcelona. Enero 1999.

- Soria, Antonio: *Edición Especial de la Integral Pianística de Joaquín Turina*. 16 CDS + libro (232 pp). Edicions Albert Moraleda, Barcelona. Noviembre 2000.
- Soria, Antonio: *Joaquín Turina (1882-1949), aportaciones al modernismo musical español. Su obra para piano*. Tesis doctoral dirigida por los doctores Salvador Seguí y Román de la Calle. Área de estética y teoría del arte del departamento de filosofía de la facultad de filosofía y ciencias de la educación de la Universidad de Valencia. Octubre, 2004.
- Soria, Antonio: Actas de la asignatura “Teoría de la Interpretación”. *Máster en enseñanzas artísticas de interpretación musical e investigación aplicada* del Conservatorio Superior de Música “Salvador Seguí” de Castellón, 2014.
- Stenzl, Jürg: "In Search of a History of Musical Interpretation". *The Musical Quarterly*, vol. 79, No. 4 (Winter, 1995).
- Stravinsky, Igor: *Poética musical*. Madrid, Taurus, 1977.
- Taruskin, Richard: *Text and Act: essays on music and performance*. Oxford University Press, 1995.
- Turina, Joaquín: *Sinfonía sevilla, op. 23*. Unión Musical Española, editores. Madrid, 1925.
- Triapello, Andrés: *Los nietos del Cid*. Editorial Planeta, S.A., 1997.

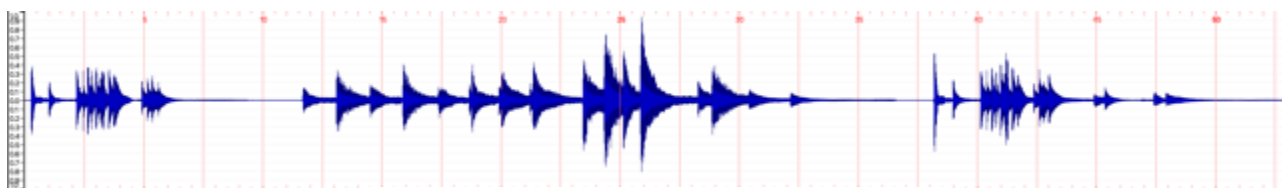
## ANEXO 1

Gráficos del análisis sonoro, funciones de onda y sonogramas, de la primera de las diez partes descritas en el análisis estructural de la partitura.

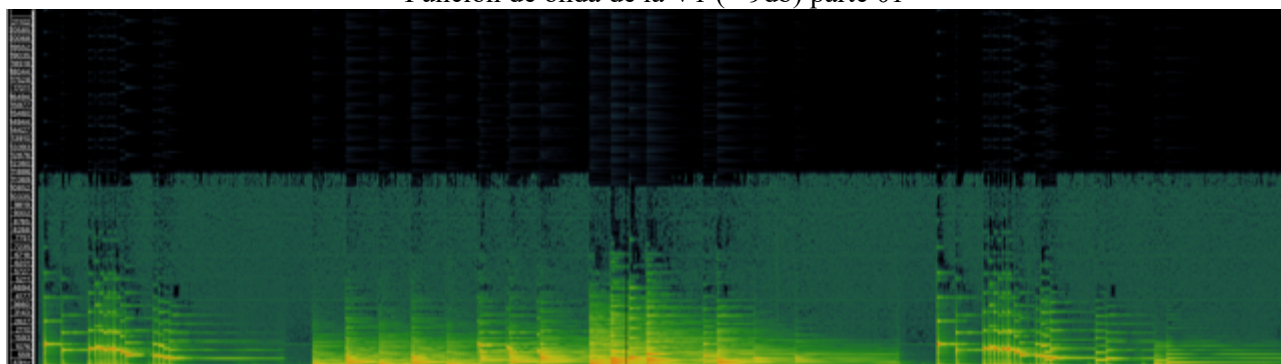
V1 = versión uno

V2 = versión dos

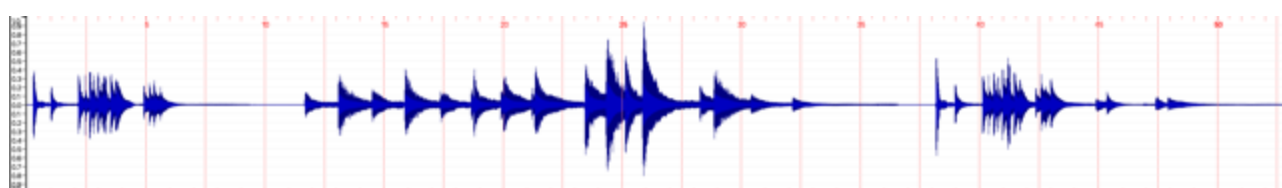
Se indica en cada gráfica el número de versión y parte.



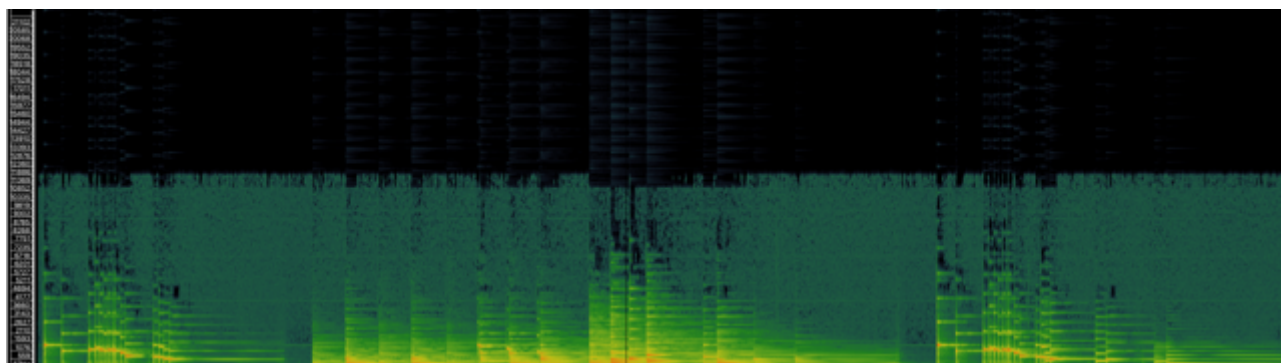
Función de onda de la V1 (+ 9db) parte 01



Sonograma de la V1 parte 01



Función de onda de la V2 parte 01



Sonograma de la V2 parte 01

## ANEXO 2

Partitura de la parte 01 del segundo movimiento de la *Sinfonía Sevilla, op. 23* de Joaquín Turina con indicación de unidades de tiempo.

15

### II.

#### Por el río Guadalquivir

Andante

*Vibrante*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

6

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

*pp* *sfa* *enérgico*

11

21 22 23-24 25-26 27 28 29 30

*dim. molto* *p* *Vibrante*

PARTE 2

16

31 32 33 34 35-36

*pp*

15533